

La parodia de la carta de amores en la *Segunda Celestina**

M^a. Josefa Navarro Gala
Universidad del País Vasco

El mundo antiguo debió utilizar muy pronto la comunicación epistolar, tal vez incluso de forma pareja a la escritura. Desde el tercer milenio a. C. la carta conoció un intenso desarrollo político, comercial, militar y diplomático entre las civilizaciones egipcia, asirio-babilónica y persa, rebasando pronto el ámbito puramente oficial para desarrollarse como forma de comunicación de afectos y emociones entre particulares ausentes. Así, un subgénero epistolar portador de un sentimiento tan universal y atemporal como la carta de amores, circularía también profusamente desde fechas muy tempranas. Desgraciadamente este tipo de escritos no se ha conservado, sin duda, a causa de su escaso valor práctico y, sobre todo, de su carácter intrínsecamente secreto e íntimo. Por este motivo, escasean los estudios en torno a la carta de amores, relegada por añadidura al ser considerada sistemáticamente un tipo epistolar baladí. Sin embargo, el vacío testimonial no es absoluto ya que la carta amorosa en su faceta literaria —trasunto indudable de las reales— ha persistido a través de un género literario específico de larga trayectoria y de gran complejidad.

1.- Antecedentes

La referencia más antigua que tenemos sobre cartas amorosas son las seis que se le atribuyen al orador Lisias en el s. v a. C. Pronto el tipo epistolar amoroso se desarrolló ampliamente integrándose en otros géneros literarios, en los que cumplía una función específica¹ y conociendo un auténtico esplendor en los siglos II-III d. C. de la mano de epistológrafos como Alcifrón, Eliano, Filóstrato, Aristéneto y Teofilacto que supieron

* Agradezco a la profesora Eukene Lacarra Lanz la cuidadosa lectura de las múltiples versiones de este trabajo, así como sus valiosas e inestimables sugerencias. Sin su generosa ayuda y constante apoyo, este artículo no hubiera sido posible.

1. Así por ejemplo en la novela de Caritón de Afrodisia (s. I d. C.) titulada *Quereas y Calíroo* o en *Leucípa y Clitofonte* de Aquiles Tacio (finales del s. II d. C.).

conjugar con éxito los formulismos propios de la epistolografía real y los tópicos epistolares literarios de eminente carácter retórico-escolar. Por otro lado, la tratadística griega se ocupó también de la carta de amor. Así en *Sobre el carácter epistolar*, atribuido a Proclo o a Libanio (s. IV-V d. C.), se la cita como variante de la carta suasoria aunque sin incorporar una verdadera teorización pues se limita a ensayar una precaria definición acompañada de un breve ejemplo.² No obstante, la simple mención de ésta en la tipología epistolar supone ya en sí misma una valoración y una aceptación generalizadas del tipo.

En ámbito latino, las *Heroidas*³ ovidianas fueron concebidas como auténticas cartas en verso entre mujeres legendarias y sus amados ausentes. Su estructura refleja una preocupación consciente por respetar de forma verosímil el marco epistolar, evidenciando el valor indiscutible que la Antigüedad concede a la carta en el requerimiento amoroso. Hasta tal punto se consideraba un medio eficaz en el proceso de seducción que su «manual de uso» se insertó como elemento indispensable en obras de orientación erotodidáctica como el *Ars Amandi*, en el que se recomienda el envío epistolar como primera aproximación a la joven para que «tantee la disposición de ánimo, probando camino antes que tú»,⁴ dado que la carta es «cómplice de tus propósitos».⁵

De época medieval se conservan también varios tratados amorosos, como el de Ibn Hazm de Córdoba titulado *El collar de la paloma* y escrito hacia 1022, que se ocupan de la correspondencia amorosa. En esta ocasión, el autor considera que la carta de amor sirve de «lengua al amante», pero que en ningún caso debe iniciar el proceso de seducción sino tan sólo afianzarlo «si los amantes siguen en relaciones».⁶ Asimismo asegura que es un instrumento de increíble efectividad pues suple la entrevista personal, ocasionando diversos tipos de placer como el ilustrativo caso de un hombre depravado que «ponía la carta de su amada sobre su miembro», conducta condenada inmediatamente por ser «de fea rijosidad y un ejemplo de excesiva incontinencia».⁷ Incluso obras de gran difusión como el *De amore* (s. XII) de Andreas Capellanus, destacan el significativo papel de la carta de amor en la seducción y el galanteo, aunque sin dedicar un apartado exclusivo para ella.⁸ A medio camino entre el *ars dictaminis* y la

2. Citado en Aristéneto, *Cartas Eróticas*, ed. Rafael Gallé Cejudo, Madrid, Ediciones Clásicas, 1999, p. 21.

3. Cuyos antecedentes son las elegías de Tíbulo y Propertio.

4. Ovidio, *Arte de Amar. Amores*, ed. Vicente Cristóbal López, Barcelona, Planeta De-Agostini, 1995, p. 34.

5. Ovidio, ob. cit., p. 33.

6. Ibn Hazm de Córdoba, *El collar de la paloma. Tratado sobre el amor y los amantes*, ed. Emilio García Gómez, Madrid, Alianza Editorial, 1971, p. 142.

7. Ibn Hazm de Córdoba, ob. cit., p. 143.

8. «Y si intercambian cartas no deberán cerrarlas con su propio sello a menos que tuvieran sellos secretos y desconocidos por todos excepto por ellos mismos y sus confidentes...» Capellanus, A., *De amore*, Barcelona, Sirmio, 1990, p. 347.

creación literaria se encuentra la singular y polémica obra del boloñés Boncompagno da Signa. Su *Rota Veneris* (finales del s. XIII) es un excepcional manual de epistolografía amorosa, tremendamente renovador para su época. El tratado, surgido como respuesta a una petición de la propia Venus —«me preguntó por qué no había compuesto saludos y agradables cartas, que pudieran servir para el uso de los amantes»⁹— incorpora un extenso muestrario de *salutationes*,¹⁰ así como un modelo general de carta de amores¹¹ acompañado de varios ejemplos útiles para cualquier ocasión con sus respectivas respuestas.¹²

En España la primera aparición de la carta de amor de herencia ovidiana se da en el alfonsí *Libro de las Dueñas*. Pero es en el siglo XV cuando Juan Rodríguez del Padrón incorpora en su *Bursario* tres epístolas originales y de creación personal, con las que se inicia una práctica literaria que se consolida en las novelas sentimentales de Diego de San Pedro y de Juan de Flores. Casi paralelamente, la *Celestina* reelaborará en clave paródica gran parte de los elementos característicos de la ficción sentimental.¹³ La obra de Rojas omite, sin embargo, el proceso de cartas entre los enamorados, pese a ser éste uno de los recursos indiscutiblemente ligados al género,¹⁴ como evidencia la *Historia de duobus amantibus* de Piccolomini, modelo inmediato de la *Tragicomedia*. No obstante, el intercambio epistolar amoroso fue adoptado de nuevo a lo largo del siglo XVI por las numerosas imitaciones que constituyen lo que se ha dado en llamar «descendencia directa»¹⁵ de *Celestina* o «género celestinesco».¹⁶ Con su *Segunda Comedia de Celestina*, Feliciano de Silva completará el tratamiento burlesco que había inaugurado Rojas, al ampliar la parodia al único procedimiento literario característico de la narración sentimental que había quedado desatendido en el modelo: la carta de amores.

9. Boncompagno da Signa, *Rota Veneris*, Roma, Salerno Editrice, 1996, pp. 28 y 30 respectivamente. Soy responsable de la traducción.

10. Fórmula de saludo útil antes de obtener lo que se desea; fórmula para después de haberlo obtenido; fórmulas rústicas o ridículas.

11. Pues el autor explica que esta misma carta se puede adaptar a cualquier mujer cambiando sólo una palabra: doncella, señora, monja o hermana. Boncompagno da Signa, ob. cit., p. 44.

12. Para conquistar a la mujer casada, a aquella cuyo esposo está ausente, a la que va a profesar y a la monja, incluso un modelo para deshacerse de la mujer embarazada.

13. Ver Severin, D.S., «La parodia del amor cortés en *La Celestina*», *Edad de Oro*, 3 (1984), pp. 275-279 y Lacarra, M.E., «La parodia de la ficción sentimental en la *Celestina*», *Celestinesca*, 13-1 (1989), pp. 11-29.

14. Ver Durán, A., *Estructura y técnicas de la novela sentimental y caballeresca*, Madrid, Gredos, 1973 y Cvitanovic, D., *La novela sentimental española*, Madrid, Editorial Prensa Española, 1973.

15. Heugas, P., *'La Célestine' et sa descendance directe*, Bordeaux, Instituto d'Études Ibero-Américaines de l'Université de Bordeaux, 1973.

16. Lida de Malkiel, M.R., *La originalidad artística de 'La Celestina'*, Buenos Aires, Eudeba, 1970.

A través de estas obras, damas y galanes aprendieron los modos discursivos eficaces para la comunicación de sus propias emociones y sentimientos. Indudablemente las cartas que aparecían en ellas, eran muy semejantes a las que en la realidad del siglo debieron de cruzar entre sí los enamorados, como muestra la divertida anécdota que cuenta Melchor de Santa Cruz (*Floresta Española*, I, p. 106):¹⁷

Un gentilhomme escribió a una señora muy avisada una carta sacada de un libro que se llamaba *Cárcel de amor*, pareciéndole que no sabría de dónde la habría sacado. Como ella la leyó en presencia de quien la había traído, tornósela a dar diciendo: 'Esta carta no viene a mí, sino a Laureola'.

Las cartas de amores llegaron a ser tan útiles en la práctica epistolar real y cotidiana que se desgajaron pronto del soporte literario, en el que, de algún modo, estaban disimuladas y circularon en copias aisladas e impresas en pliegos sueltos para servir de modelo a los enamorados. La recopilación de estas copias desembocó en el siglo XVI en la composición de manuales epistolográficos,¹⁸ aunque es probable que ya con anterioridad existiesen pseudomanuales basados en modelos epistolares extraídos de la novela caballeresca y de la sentimental con la finalidad explícita de responder a una demanda social apenas atendida por los tratados al uso.¹⁹

Así pues, al amparo de la extraordinaria repercusión de la tipología epistolar amorosa en la vida y la literatura del momento, ve la luz la *Segunda Comedia de Celestina* (1534) del mirobrigense Feliciano de Silva. La más temprana imitación celestinesca testimonia un evidente deseo del autor por divertir a un público social y culturalmente muy diverso no sólo mediante la multiplicación de situaciones y personajes sino también a través de la incorporación de nuevos y exitosos modelos estilísticos, ausentes o escasamente representados en *La Celestina* original, como la carta amatoria y la canción, respectivamente. Del mismo modo, ambas formas son presentadas en su multiplicidad atendiendo a la extracción

17. Citado en López Estrada, F., *Antología de Epístolas. Cartas selectas de los famosos autores de la Historia Universal*, Barcelona, Editorial Labor, 1960, p. 64.

18. Los tratados renacentistas no toman en consideración la carta de amores. Así, por ejemplo, Erasmo, Yciar o Vives se niegan a escribirlas por considerarlas incumbencia de los poetas. También Fernando de Mançanares en el tercer libro de su *Flores rhetorici* mantiene esta opinión al enumerar los tipos epistolares pero, sin embargo, entre los ejemplos de *subscriptiones, sententiae* y *clausulae conclusionis* que propone, aparecen varios ejemplos aptos para las epístolas afectuosas y, entre ellos, algunos claramente amorosos. No obstante, el primer formulario cortesano que reúne de manera sistemática modelos de cartas de amores es el *Primer libro de cartas mensageras, en estilo castellano para diversos fines y propósitos...* (Valladolid, 1553) de Gaspar de Texeda.

19. Marín Pina, M.C., «Las cartas de amor caballerescas como modelos epistolares» en *La recepción del texto literario*, Casa de Velázquez-Universidad de Zaragoza, 1988, pp. 11-24.

social del enamorado que los genera en cada caso. Las cartas de amores transcritas en la *Comedia* son tan sólo cuatro pero de extraordinaria funcionalidad textual, pues no pretenden ser meras imitaciones ni se limitan a desempeñar un papel ornamental sino que los comentarios y burlas que su lectura origina, son abundantísimos y presiden el entramado argumental desde las primeras hasta las últimas páginas. Constituyen, por tanto, un valioso e inestimable testimonio crítico sobre la práctica epistolar real de signo amoroso, tan escasamente atendida. Por otra parte, el hecho de que cada remitente pertenezca a un estrato social distinto y de que se ofrezca en todos los casos un envío epistolar único, permite conjeturar que el autor pretendía proporcionar al lector renacentista un jocosos muestrario de correspondencia amorosa según la calidad del emisor y del destinatario en consonancia con las directrices de las preceptivas para otros tipos epistolares.²⁰ Las cartas de amores insertas en la *Segunda Celestina* no perseguían, sin embargo, una finalidad didáctica, sino que sirvieron al autor para parodiar la variopinta adaptación que de ellas hicieron los amantes de la época y, sobre todo —como trato de manifestar a continuación— para cuestionar el uso exagerado y artificial de la retórica epistolar amorosa en la sociedad cortesana renacentista.

II.- Las Cartas de amores de la *Segunda Celestina*

La primera carta amorosa intercalada en la comedia se cruza entre los enamorados de más baja extracción social, los negros Zambrán y Boruca. Como corresponde a la caracterización verosímil de los personajes, está escrita en germanía. Aunque el encuentro de ambos se produce en un lugar público —una fuente— la misma recepción de la misiva muestra ya un exhaustivo conocimiento de las recomendaciones de los *ars amandi* pues la entrega, que se produce muy secretamente, es el auténtico motivo del interesado abrazo del negro. La transmisión de la carta se oculta tanto que el texto dramático nada menciona al respecto, aunque naturalmente la excusa del abrazo y la repentina disculpa no pueden pasar inadvertidos al lector avezado:

Zam.- ¡Oh, corpo de Dux, con talex burlax! Jurax a Dux
que te tengo de abraçar aunque no querer.

Bor.- Dexarme, veliaco, dexarme

Zam.- Ora pox, perdonarme y a mí dexar

Bor.- Ora xí perdonar, andar con el diablo. (p. 163)²¹

20. Y ello sólo en lo relativo a la práctica epistolar masculina pues en ningún caso se ofrece la respuesta de la amada.

21. Sigo la edición de Consolación Baranda: Silva, Feliciano de, *Segunda Celestina*, Madrid, Cátedra, 1988.

Especialmente cuando, una vez alejado el enamorado, Boruca no pierde un instante en buscar quien le lea la carta. Igualmente significativo resulta el hecho de que ni la negra ni Quincia, moza de cántaro, sepan leer y se vean en la necesidad de recurrir a Pandulfo, y ello no porque el mozo de espuelas pertenezca a una esfera social distinta, sino simplemente porque es varón: «Venir acá, Quincia, chamar aquel gentel hombre y moxarte un carte de Zambrán.[...] Xeñor, voxa merxé, leer esta carta» (pp. 163-164). La carta adopta desde el inicio un tono rústico y extremadamente llano al obviar la preceptiva *salutatio*²² e introducir una *adscriptio* en exceso afectiva —«Xeñora de mi coraçón» (p. 164)— para la que se supone primera carta amorosa y, por ende, primera tentativa de aproximación a la joven. Tras el apelativo cariñoso que se repetirá insistentemente a lo largo del escrito —«mex entrañax», «mi coraçón» (p. 164)— se engasta bruscamente una concisa *propositio* encabezada por una interjección desiderativa, indicio de una oralidad impropia del tono elevado que debe regir la correspondencia amorosa. La *propositio* se cierra con una comparación extraordinariamente sencilla que poco tiene que ver con las intrincadas razones exhibidas en las cartas sentimentales: «gualá, querer a ti como a me veda» (p. 164). El enamorado sabe que la parte fundamental de toda carta de requerimiento amoroso eficaz ha de ser una bien elaborada *captatio benevolentiae* y por eso se detiene en una sucinta exposición del tópico de los *signa amoris*.²³ El esclavo Zambrán usa el poder persuasivo de la *commiseratio* para mover el *affectus* de su destinataria. En cambio, no maneja la *divisio partis* y la *captatio* exordial se funde inesperadamente con una breve y poco delimitada *narratio* centrada en el imprescindible requisito del secreto del sentimiento amoroso:

Para Xanta Marea no xaberme bien lo que comer [...] Extar muy rixte y no poder dormir [...] Oh, dexirme todos: «¿de qué andar tixte Zambrán, hermano?». Dezir a mí no xaber, gualá, xabendo que todo lo haxer tú, mex entrañax. (p. 164)

22. Para las partes del discurso en general, ver Lausberg, H., *Manual de Retórica Literaria*, 2 vols., Madrid, Gredos, 1966. En lo concerniente a las partes de la carta, ver Muñoz Martín, N., *Teoría epistolar y concepción de la carta en Roma*, Granada, Universidad de Granada, 1985; Murphy, J.J., *La Retórica en la Edad Media*, México, Fondo de Cultura Económica, 1986 y Camargo, M., *Ars Dicamini. Ars Dicandi*, Brepols, Turnhout-Belgium, 1991; así como la magnífica serie de artículos de Carol A. Copenhagen: «Salutations in Fifteenth-Century Spanish vernacular Letters», *La Corónica* 12 (1983-1984), pp. 254-264; «The Exordium or Captatio benevolentiae in Fifteenth-Century Spanish Letters», *La Corónica*, 13 (1984-1985), pp. 196-205; «Narratio and Petitio in Fifteenth-Century Spanish Letters», *La Corónica*, 14-1 (1985), pp. 6-14 y «The Conclusio in Fifteenth-Century Spanish Letters», *La Corónica*, 14-2 (1986), pp. 213-219.

23. Sobre los diversos tópicos ver Curtius, E.R., *Literatura Europea y Edad Media Latina*, vol. 1, México, Fondo de Cultura Económica, 1981. Sobre tópicos exclusivamente amorosos ver el estudio introductorio de Rafael Gallé a las *Cartas* de Aristóneto anteriormente citadas.

No cabe duda de que Zambrán no está preparado para argumentar ni para desarrollar con elegancia y exquisitez los tópicos y metáforas específicos del género, pero desde luego los conoce y, dentro de su simpleza, intenta adecuar su escrito amoroso a las convenciones cortesanas. Así, elabora una sintética *petitio* acudiendo a *topos* tan manidos como el del sufriente o el *servitium amoris*, pero tan tremendamente reducidos y simplificados que resulta difícil cualquier identificación con las cartas escritas por los amantes sentimentales: «Mi corazón, no me querer hazer más mal, por vida de voxá merxé, pues extar tuyo todox» (p. 164). Frente al ofrecimiento de regalos con el que suelen finalizar otros requerimientos amorosos, sorprende la naturalidad con la que Zambrán se propone a sí mismo en matrimonio a Boruca, alejándose en este punto de la práctica cortés: «Y si tú querer, a mí caxar contigo» (p. 164). Esta escueta propuesta proporciona una doble lectura de toda la cartita, pues confirma la nobleza del sentimiento amoroso del joven, cuestionando por contraposición, la sinceridad del amor manifestado tan artificiosamente por el noble Felides. Por último, el negro recurre de nuevo a sus conocimientos de retórica epistolar para concluir elegantemente su escrito: «y bexacá la mano de voxá merxé» (p. 164), pues las partes más formularias e impersonales de la carta de amor son precisamente aquellas más útiles y manejables para cualquier clase de enamorado dado que nada hay en ellas de ingenio propio ni de creación poética.

La resonancia de esta breve carta trasciende su escritura. La lectura de Pandulfo se ve constantemente interrumpida y matizada por las vivas réplicas de Boruca, que adopta un tono burlesco y mordaz en lo relativo a la descripción de los *signa amoris* del sufriente enamorado:

Pan.— [...] Para Xanta Marea no xabermé bien lo que comer.»

Bor.— A mí xí xaber, par Dux, ora dezer.

Pan.— «Extar muy rixte y no poder dormir».

Bor.— Ha, ha, ha; a mí gualardonir hasta las mañanax.
(p. 164)

Esta reacción se repetirá en iguales circunstancias en otras receptoras de las cartas y revela lo que debió ser sin duda, un uso común entre las mujeres de cualquier rango. Boruca es también la primera en manifestar un juicio sobre la correspondencia amorosa que reiterarán otros personajes a lo largo de la comedia: «max a me no se me dar nada máx de para burlar y paxar tempo, que extar un bovo Zambrán. [...] dexar dextax boveríax [...] que no aprovechar nada» (p. 164). La idea de que los motivos poéticos amorosos contenidos en las cartas son una necesidad y una bovería,²⁴

24. Idea reiterativa en Silva. Aparece también en su *Florisel*, donde el príncipe Archileo afirma que desea exceder al pastor Darinel en las «sandeces de amor». Citado en Cravens,

aparece ya en *El collar de la paloma* donde se asegura que la tristeza, la inapetencia o el insomnio son «hechos fingidos y falsedades insostenibles.»²⁵ Sin embargo, en el caso de Boruca parece más un comportamiento aprendido que una convicción firme de la muchacha, ya que tras su burla y su hilaridad se entreven otros sentimientos más tumultuosos. Así, por ejemplo, los celos que se constatan en su objeción al tópico del *servitium amoris*:

Pan.— [...], por vida de voxa merxé, pues extar tuyo to-dox.

Bor.— Ha, ha, ha; gualá, menter, que no extar meyo xino de tu xenora Paltranax. (p. 164)

O la admiración y el reconocimiento que la cortés despedida de Zambrán suscitan en la joven, quien no duda en elogiar el estilo epistolar de su enamorado: «Gualá, estar ben escrita» (p. 164). Comentario que será refrendado más tarde por Pandulfo, primero ante las mujeres —«que está la carta para passar dondequiera» (p. 165)— y posteriormente, con desmesura y exageración, ante el propio autor de la misiva: «una carta tuya me dio Boruca a leer que mejor escrita no la he visto en mi vida [...], no son sino buenos y singulares dichos en el caso» (p. 165). Sin embargo, Zambrán define la carta de amores que él mismo ha escrito en términos similares a los empleados por Boruca: «He, he, he; callax xenor, que extax burlando, extar todo boveríax. [...] Por tu vertú, que, gualá, todo extar necesadex» (p. 165).

Ciertamente, el hecho de que Zambrán sea criado de la misma casa que Quincia —con quien Pandulfo mantiene comprometidas citas nocturnas— así como el carácter cobarde del rufián, nos alertan sobre la sinceridad y la validez de su juicio. Además, el taimado aparte con el que Pandulfo recibe al enamorado, denuncia el interés del adulador: «quiero alaballe la carta para estar bien con él, que no será poco buena granjería para esta noche» (p. 165). Y efectivamente lo consigue sin dificultad, pues Zambrán no puede resistirse al encanto de las lisonjas y acaba ofreciéndose «max a mí quedar a tu xervicio» (p. 165). Por otra parte, aunque Boruca no responde a la carta por escrito —difícilmente podría si no sabe leer—, sí lo hace de forma oral sirviéndose de la mediación de Quincia: «Dexer, hermana Quincia, que dexar dextax boverías y dexar amore conex, que no aprovechar nada» (p. 164). Y, sabido es, la mera respuesta al requerimiento amoroso, aunque ésta sea negativa, implica una aceptación del amor.²⁶ Por tanto, aunque los personajes implicados en el proceso

S.P., *Feliciano de Silva y los elementos pastoriles en sus libros de caballería*, Michigan, University of Kansas, 1972, p. 145.

25. Ibn Hazm de Córdoba, ob. cit., p. 307.

26. «Además de eso, es sabido que en un principio una mujer, cualquiera que sea su origen o condición, negará lo que desea, por lo que, si quiere responder de algún modo a la carta

epistolar desprecien la carta de amores y la consideren una necesidad, en la realidad dramática que el autor presenta, ésta se revela totalmente eficaz.

La segunda carta que aparece en la obra es la que Felides escribe a Polandria.²⁷ Naturalmente es mayor no sólo su extensión e importancia sino también el entramado argumental que origina, dado que corresponde a la pareja protagonista. La relevancia que Silva otorga a esta carta queda evidenciada también en el hecho de que fuera ésta, entre todas, la tomada como precedente por los restantes continuadores del ciclo celestinesco.²⁸ La propia decisión del noble Felides de escribir una carta de amores es en sí misma bastante significativa. Aunque el enamorado acaba de encargar a Pandulfo que vaya a buscar a Celestina para que medie en sus amores, de índole claramente sexual, no parece confiar excesivamente en la eficacia de las tercerías de la vieja a las que recurre tan sólo como una opción más: «para que por todas partes se combata la fortaleza y veamos por dónde se entra más presto» (p. 206). La alternativa que Felides baraja y que debe competir con las urdimbres celestinescas, es el envío de una carta de amores. Así, inmediatamente después, el joven se apresura a pedir: «Y dame tú, Sigeril, papel y tinta, y escribiré una carta para Polandria» (p. 207).

F. de Silva aprovecha la escena para abordar otra faceta más de la carta amorosa, su proceso de elaboración. Presenta ésta como una labor que exige concentración, soledad y secreto, por lo que el protagonista insta a sus criados: «Apartaos vosotros allá» (p. 207). El constante vaivén de perspectivas que configuran la comedia permite también conocer la peculiar y jocosa visión que del arrobamiento creativo en el que se sume Felides, tienen sus criados: «Mira, mira Sigeril, cuán trasportado está nuestro amo, con su pluma en la mano y los ojos embelesados» (p. 207). Sin duda, ambos interpretan sus gestos como indicio indiscutible de rebuscamiento y de oscuridad estilística —«que pienso que con filosofías y retóricas ha de quedar tan entendida [aquella carta], leída, como antes que se leyese» (p. 207)— en contraste con la claridad y la brevedad ciceroniana que propugna el irónico Sigeril de acuerdo con los preceptos epistolares humanísticos: «Mal año para Tulio, que llegue a su escribir» (p. 208). La eficacia del estilo usado por los jóvenes nobles a la manera de los amantes sentimentales será cuestionada en diversas ocasiones a lo largo de la obra. Así, con objeto de las trobas que compone Felides, Pandulfo se

enviada, has de comprender que ella quiere ceder». Boncompagno da Signa, ob. cit., p. 44. Soy responsable de la traducción.

27. El presente análisis es resultado de la ampliación de mi trabajo «La eficacia de la retórica ornamental en la carta de amores: la carta de Felides» en *La correspondencia en la Historia. Modelos y prácticas de la escritura epistolar. Actas del VI Congreso Internacional de Historia de la Cultura Escrita (Alcalá de Henares, 9-13 de julio de 2001)* vol. 1, eds. Carlos Sáez y Antonio Castillo Gómez, Madrid, Calambur, 2002, pp. 247-259.

28. Esteban Martín, L.M., «Feliciano de Silva en el ciclo celestinesco», *La Corónica*, 20-2 (1991-92), pp. 42 y 47.

manifiesta no sólo conocedor del lenguaje que exhiben las novelas sentimentales sino también ávido lector de las mismas, pues tiene presente sus desastrados finales e incluso expone las causas que en su opinión los originan, sentenciando:

Pan.— Por el Corpus Domini, esto haze a estos cavalleros jamás alcançar muger, que todo el tiempo se les va en elevaciones; encomiendo al diablo la cosa que las mugeres entienden destas filosofías, ni se les da por ellas una paja; por mi fe, que creo que por ellas se dize que hablar claro Dios lo dixo.

Sig.— Por mi vida, que creo que aciertas en esso. (p. 219)

Las mismas ideas sobre la falsedad y la necesidad de las composiciones amorosas antes expresadas por la pareja de negros son ahora sancionadas por el propio Pandulfo, desacreditando con ello su exacerbado uso:

Pan.— Y piensan [las mujeres] que como todo es mentira lo que les dizen en las coplas, que assí se las dizen en las palabras, y aun amostrarse muy penados, voto a la Verónica de Jaén, no puede ser mayor necesidad, porque no lo tienen en nada. Y quiero entrar y desengañallo, que se me haze vergüenza dexalle dezir tanta bovería. (pp. 219-220)

A la vez que desconfía taxativamente de la utilidad que en la persuasión amorosa pueda tener una carta escrita con tales alardes e incomprensibles retóricas: «quanto imposible entender ella las razones de la carta, si llevan las elevaciones del romance» (p. 221). Naturalmente las apreciaciones estilísticas de Pandulfo son recibidas con burlas por su amo, que se apresura a ironizar sobre la autoridad epistolar del consejero y sobre su escasa preparación: «He, he, he; gracioso es Pandulfo [...]; que ya, d'hoy más, por Nuestra Señora, de te hazer mi secretario» (p. 221). La ridiculización de que es objeto no le impide al criado plantear los consejos epistolares que más apropiados y útiles le parecen para la escritura de una «buena» carta de amores. Curiosamente los preceptos epistolares esgrimidos por el rufián coinciden con el modelo práctico que poco antes nos ha ofrecido la carta de Zambrán, elogiada ambivalentemente por aquél y considerada ahora verdaderamente eficaz ante el escaso entendimiento femenino:

Pan.— Ríete tú, señor, que tú llorarás [...], para jamás acabar de concluir tus amores, cargado de comparaciones y de envelesamientos. Da al diablo, señor, tal estilo [...] Engañaite, señor, por mí, y mucho de «mi coraçón» y de «mi alma» y «de mis entrañas» cuando escrivieres, y mucho de la buena osadía y desemboltura cuando

estés con ella; y déxate dessas trónicas, porque las mujeres son algo empachadas... (pp. 221-222)

Felides, cuyo principal interés se centra en este momento en saber qué ha sido de su carta a Polandria, finge mordazmente aceptar las observaciones del criado: «que me contenta lo que has dicho, y d'hoy más yo quiero seguir tu parecer. Y cuéntame [...] cómo le diste la carta» (p. 222). Aunque el joven aparenta no valorar el criterio de Pandulfo, necesita recabar la opinión de su fiel criado Sigeril quien, pese a ser de parecida opinión, hace buen uso de la *simulatio* mintiendo a su amo e ironizando sobre su estilo mediante la ambigüedad y los dobles sentidos: «Por Dios, que por esta letra se dize que la letra con sangre entra, que no pienso que podrá ser menos que bañarse en sangre el corazón de Polandria, si la oye» (pp. 224-225). El empleo del refrán en un contexto inadecuado tiene sin duda un valor paródico que se reafirma con el aparte del criado: «Dentro está el asno» pero que, sin embargo, es incapaz de captar el experto Felides: «No dirá esso aquel borracho de Pandulfo; mas ¿qué cosa es un necio que no entiende las cosas?» (p. 225).

Tras la escritura de la carta, el enamorado espera culminar con éxito el primer escalón de la seducción amorosa, obteniendo la respuesta de la dama: «¿ves aquí esta carta? Yo te prometo buenas albricias si me traes respuesta della» (p. 208); encargo que fielmente transmitirá Pandulfo a la recién desposada Quincia junto con la estrategia más adecuada para hacer llegar la misiva a Polandria mediante el engaño:

Pan.— [...] Di que Felides, yendo a la fuente, te rogó que se la diesses, y que él, de que no quesiste acetallo, te la arrojó y se fue, y que tú la tomaste porque naide no la viesse; y desta manera podrás dársela... (p. 216)

Sin embargo, la entrega de la carta a la dama —segunda etapa del proceso epistolar— se demorará hasta la cena XIV en la que, instruida por Pandulfo, Quincia explica: «no me pude defender del galán de su amo, para que te traxesse, señora Polandria, una carta» (p. 248). Por supuesto, la airada reacción de la doncella corresponde al comportamiento avisado en los manuales amorosos y al observado escrupulosamente por las heroínas de las ficciones sentimentales; reiterando además la vacuidad de tales escritos: «¡Verés vos el loco, y qué atrevimientos y qué necedades!» (p. 248). En contraposición al convencionalismo cortesano que encarna Polandria, se alza la voz de la prudente Poncia, quien expresa el natural agrado y placer que, en el fondo, tales cartas causan a las enamoradas: «Señora mía, no la atajes, que es la más linda cosa que nunca vi. [...], y desso, hermana Quincia, que me mata de amores» (p. 248). Mientras tanto la moza prosigue exponiendo lo urdido por Pandulfo y añadiendo sus propias consideraciones para dotar de mayor verosimilitud la invención:

Quin.— Pardiós, desde me dixo mil retólicas que no las entendía más que esa pared, arrojóme una carta, y desde no la quise tomar, fuese corriendo con el cavallo, y sus criados tras él; y porque no la hallassen toméla. (p. 248)

Como es de esperar, Polandria acude al tópico cortés y pregunta: «¿Y no la resgaste?» (p. 249). La respuesta afirmativa de Quincia suscita la reconvencción de Poncia que argumenta: «no te tengo yo a ti por tan necia» (p. 249), a lo que la moza rectifica: «dizes verdad, que no resgué, mas escondíla entre los cantos» (p. 249). Naturalmente la posibilidad de que la carta sea públicamente descubierta enerva a Polandria que reconoce «Esso fue peor» (p. 249) con lo que Quincia encuentra por fin, camino allanado para manifestar abiertamente «en el seno me la traxe» (p. 249). Consciente de la necesidad de lograr el beneplácito de su señora, Quincia ha ido tanteando y graduando su supuesta actuación en el asunto de la carta, de manera que necesariamente Polandria deba convenir en su buen juicio y recto proceder y, por tanto, no tenga más remedio que demandar el mensaje: «Tráela acá luego» (p. 249). En ausencia de Quincia, Polandria pone en antecedentes a Poncia —y con ella al lector— de las señales, miradas sonrientes y rozamientos furtivos, que han alentado al amante a iniciar el asedio directo mediante la carta de amores:

Pol.— [...] sus passadas de aquel loco por aquí, tan a menudo, no son de balde. Y para que veas, esse día [...] al tiempo que llegué a tomar el agua bendita, hizo él que tomava la agua y apretóme un dedo, y después, en la missa toda, ponía las manos hazia mí como que pedía piedad, [...] y desto no pude estar que no me sonriese de su necedad y heregía; y devía de pensar que ya estava todo acabado y atrevióse a escribir el badajo. (pp. 249-250)

Cuando la dama tiene ya la carta en su poder, se evidencia la doblez de su conducta pues siguiendo el manido juego de los convencionalismos y de las apariencias arguye: «Tómala, Poncia, y riésgala» (p. 250), a sabiendas de que ésta no hará lo que ella misma se ha negado a hacer primero. La réplica de Poncia confirma no sólo la idea de que la carta de amores no es sino un juego de ingenio a base de falsedades envueltas en brillante estilo, sino también el furor que éstas causaban entre el público femenino de la época:

Pon.— Por Dios, señora, que havemos de ver las boverías primero, que no hay cosa en este mundo con que más huelgue que de ver carta de amores. (p. 250)

El argumento contenta a la joven que concede: «Mas lee, veamos qué porradas dize» (p. 250). No obstante, Poncia recomienda su lectura a Polandria, pues «sabes mejor leer» (p. 250), lo que suscita otra vez la prevención de la dama: «Mal año para él que yo haga tal cosa» (p. 250). Porque, sin duda, no ignora el poder que la lectura directa de la carta amorosa, sustituta de la entrevista física con el amado, ejerce en los corazones y contra el que más tarde la advertirá la propia Celestina:

[...], tengo temor que con mensajes y burlas de enamorados no acaezca lo que Dios no quiera, pues sabes que la estopa no está segura en burlas con los tizones. (p. 325)

El ritual se completa con la prevención de asegurar una lectura absolutamente secreta: «Cierra aquella puerta de la escalera, Quincia, no suba alguien» (p. 250); «guárdate del diablo, no lo digas a aquel loco» (p. 251); «Pues pone aquí la mano en la cruz, y tú también, Poncia» (p. 251). Sin embargo, la lectura misma se dilata porque Silva tiene especial interés en mostrar los más nimios detalles relativos a la recepción del escrito amoroso. Así, la primera observación que realiza Poncia sobre la carta de Felides no concierne a su contenido sino a la forma externa de ésta, ya que resulta ilegible para ella: «Bien dizen, letra de cartas de amores, que así goze yo, tu requebrada quiso ser, que no hay quien la lea» (p. 251). Este defecto es de especial relevancia por ser la primera información que el lector recibe sobre la carta de Felides. La letra era además uno de los rasgos inconfundibles que debían caracterizar un escrito noble, como se documenta en la divertidísima carta que el coetáneo Fray Antonio de Guevara escribe a don Pedro Girón censurando su tardanza y su escritura:²⁹

Es verdad, pues, que si la data de la carta es vieja, que la letra es legible y buena, sino que le juro «per sacra numina» que parece más caracteres con que se escribe el mosaico que no carta de caballero [...], que querría más construir cifras que no leer sus cartas [...] para ver esta vuestra carta si fué escrita con cuchillos, o con hierros, o con pinces, o con los dedos, porque, según ella vino tan inteligible, no es posible menos, sino que se escribió con caña cortada, o con cañón por cortar [...] Yo le di a leer vuestra carta a Pedro Coronel para ver si venía en hebraico; díla al maestro Prexamo, para que me dijese si estaba en caldeo; mostréla a Hameth Abducarin, para ver si venía en arábigo; dí se la también al Sículo, para que viese si aquel estilo era griego; embiésela al maestro

29. Guevara, Fray Antonio de, *Libro primero de las Epístolas Familiares*, ed. José María de Cosío, Madrid, Aldus, 1950, pp. 67-71.

Salaya, para saber si era cosa de astrología; finalmente, la mostró a los alemanes, flamencos, italianos, ingleses, escocianos y franceses, los cuales todos me dicen que o es carta de burla o escritura encantada. Como me dixen muchos que no era posible sino que era carta encantada o endemoniada, determiné de enviarla al gran nigromántico Johannes de Barbota, rogándole mucho que la leyese o la conjurase; el cual me tornó a escrebir y avisar que él había la carta conjurado, y aun metídola en cerco, y lo que alcanzaba en este caso era que la carta, sin duda ninguna, no tenía espíritus, mas que me avisaba que el que la escribió debía estar espiritado. Por lo que os quiero y por lo que os debo os aviso y ruego, Señor, de que aquí adelante toméis estilo de mejorar la letra, y si no podéis, encomendaros a Johannes de Barbota [...], porque yo aprendí a leer y no aprendí a adivinar.

Además la ilegibilidad contraviene las más elementales recomendaciones enarboladas en los manuales epistolares del momento en los que se instaba a los secretarios a ser especialmente cuidadosos en este aspecto.³⁰ Por tanto, ya la misma presentación que Silva hace de la carta de amores del joven noble está sutilmente presidida por la burla y la ironía y es indudable que no pudo pasar inadvertida al público letrado de la época. Argumentalmente, la falta de claridad justifica los divertidos errores interpretativos de Poncia que obligarán a Polandria a tomar el escrito y leerlo finalmente ella misma. En esta ocasión la lectura de la misiva no será interrumpida por las jocosas intervenciones de las mujeres, pero tampoco será una lectura neutral porque es declamada hasta la exageración —«léela con toda la solenidad que se requiere. [...] Con suspiros y pasión» (p. 252)—, documentando, sin duda, una práctica muy extendida en círculos cortesanos.

Tras esta meticulosa información sobre las etapas del proceso epistolar, se ofrece por fin el contenido mismo del escrito. No empieza éste formulando las saludes preceptivas sino con la simple introducción de la *adscriptio*, tal y como apareció en la carta de Zambrán, aunque observando mayor cortesía y adecuación al destinatario: «Señora mía» (p. 252). Inmediatamente después se precisa la *causa scribendi* mediante un esquema binario opositivo reforzado por el quiasmo morfológico y la antítesis connotativa de los términos coordinados —«tu merecer y mi atrevimiento» (p. 252)— y recurriendo a la *commiseratio*³¹ para desarmar el rigor de la

30. Torquemada, Antonio de, *Manual de escribientes*, ed. M. Josefa C. de Zamora y A. Zamora Vicente, Anejos del Boletín de la Real Academia Española, Anejo XXI, Madrid, 1970, p. 74.

31. Para un tratamiento extenso sobre figuras retóricas, ver Lausberg, ob. cit., y Mortara Garavelli, B., *Manual de Retórica*, Madrid, Cátedra, 1988.

dama: «te darán a conocer la pena que a tu causa passo» (p. 252). Felides, sabedor de la reprobación que merece la carta de amor, dedica el cuerpo epistolar a una prolija *argumentatio* que le permita justificar su conducta. La *derivatio* y el contraste valorativo de los vocablos provocan un reforzamiento en la significación: «pues mi osadía osa lo que tu valor niega» (p. 252). El uso reiterativo que el enamorado hace de la *circumitio* produce un efecto de enojosa e inútil sobrecarga al emplear complejas perífrasis para expresar ideas sencillas. Por otra parte, la acumulación innecesaria de varios tópicos amorosos tradicionales y el escaso desarrollo de los mismos contribuyen también a crear una oscuridad de sentido difícil de desentrañar. La metáfora del fuego, el tópico de la mirada como vía privilegiada de acceso al amor, el elogio y la exaltación de la hermosura de la dama y el tópico de la muerte como culminación fatal de la enfermedad de amor se suceden concatenadamente:

mas ni el fuego de tu vista puede dexar de quemar, ni el
conoscimiento de tu hermosura de ponerlo en mis entra-
ñas y corazón, con tanta fuerça cuanta Dios para poder
matar te puso... (p. 252)

Además la complejidad sintáctica se acentúa por la sínquisis a causa de la repetición de hipérbatos interconectados en estructuras bimembres que contrastan y ensalzan el poder de Polandria y la minusvalía de Felides originando un entimema por los contrarios:

con tanta fuerça cuanta Dios para poder matar te puso,
y con tan poco poder de mi parte quanto yo tengo para
estorvar de no morir, haviendo mirado tu beldad, si en la
fuerça della no templas, en la razón de matar, la que yo
tengo para morir. (p. 252)

De este modo los argumentos de prolongación esgrimidos por el joven intentan que, a fuerza de acuerdos sobre puntos intermedios, Polandria llegue a aceptar como adecuado lo que inicialmente parecía inadmisibles: el requerimiento amoroso. El resto de la carta exhibe un estilo similar. Así en la *petitio*, que adopta la forma de *supplicatio* propia de la persuasión y proclive al *pathos*, se recurre a la *commoratio* insistiendo repetitivamente en las ideas desarrolladas con anterioridad, y expuestas esta vez mediante la litotes y el ambivalente oxímoron «vida-muerte/gloria-muertes»:

Lo cual te suplico, no por no morir, pues no dexo de
conocer la gloria que sería recibir la muerte de tales ma-
nos, mas para sostener en la vida la gloria de tal muerte,
acompañada³² de tantas muertes como contino por tu
causa passo... (p. 252)

32. La lectura que ofrece C. Baranda es «acompaña, da de tantas muertes», pero parece errónea.

La petición que eleva Felides a su dama es también intencionadamente oscura, dada la acumulación de sentidos polisémicos que reúne el verbo «acabar», sinónimo de «morir, fallecer»³³ en la primera aparición; de «finalizar» la carta, en la segunda y de «conseguir, colmar, hacer que una cosa alcance su plenitud»³⁴ en la tercera, adoptando con toda probabilidad connotaciones sexuales. La elipsis, reforzada por la ambigüedad de una información diafórica insuficiente, permite al joven remitente insinuar más de lo que en realidad ha afirmado. Por último, la carta del caballero no puede concluir sin una alusión al tópico del *servitium amoris* ni sin una despedida acorde a la condición de la amada, recursos ambos que ya vimos utilizar a Zambrán:

[...] con las cuales quedo aguardando, con la licencia de llamarme tuyo, el previllejo para no acabar, que de otra suerte se niega, si de tus hermosas manos no se permite; las cuales besando mil vezes, acabo hasta que acabe en servicio mi obligación. (p. 252)

Una vez terminada la lectura, Polandria observa un total mutismo sobre su estilo y tono. En efecto, la misiva de Felides no origina las graciosas réplicas y contra-réplicas inherentes a las otras cartas de enamorados que aparecen en la obra. Tan sólo Poncia elogia los argumentos y la declamación del escrito, pero su deseo de guardar la carta, contraviniendo el mandato de su señora, revela la duplicidad del comentario y sugiere que la joven pretende divertirse con las que juzga cómicas y retorcidas retóricas.³⁵

Pol.– Poncia, toma tú esa carta y quémala luego.

Pon.– Eso no haré yo

Pol.– ¿Qué dices?

Pon.– Que eso haré yo de buena voluntad. (p. 253)

En cambio, para Quincia la carta de Felides se revela abiertamente ininteligible: «no entiendo más palabra que si no las huvieras leído» (p. 252). La impericia decodificativa de la mujer es manifiesta —y, tal vez, sabiamente voluntaria— al interpretar erróneamente la escueta réplica de Polandria, despojándola de su elemento irónico —«Ni aun hay para qué entendellas» (p. 252)— y transformándola en taxativa aseveración ante Pandulfo en su relato de lo acontecido durante la recepción del escrito:

33. *Diccionario de Autoridades*, Real Academia Española, tom. 1, ed. facsímil (1726), Madrid, Gredos, 1984, pp. 31-32.

34. *Diccionario Medieval Español*, tom. 1, ed. Martín Alonso, Salamanca, Universidad Pontificia de Salamanca, 1986, pp.68-69.

35. Conducta análoga a la que posteriormente observará la misma Polandria pero con respecto a la carta de Sigeril.

[...] maldita sea yo de Dios si pienso que palabra dello entendieron, tan poco como yo la entendí; aunque Poncia, por hazerse la sabia, dezía que era muy sentida, mas Polandria dixo que yo tenía razón, porque dixé que no entendía las retólicas que allí venían. (p. 267)

Es probable que la criada no se equivoque totalmente y que Silva se haya servido de ella para denunciar la notoria dificultad de los nobles de la época para desentrañar el sentido de las razones así expresadas. Desde luego, éste era un mal generalizado contra el que en ocasiones se actuaba repudiando toda elaboración retórica:

todos los señores que tienen secretarios [...] dirían que no ay neçesidad de rretólicas ni filosofías, pero la verdadera causa es que como pocos o ninguno dellos las entienden, no quieren vsarlas ni escreuir las, ni que sus secretarios las vsen [...].³⁶

Por contra, para un sector importante del público, primordialmente femenino, era justamente este elemento diferenciador de la carta de amores el que les confería total crédito y prestigio socio-cultural. No en vano las mujeres habían aprendido en las novelas caballerescas y sentimentales que el hablar bien o *benedicentia* suponía siempre de forma ineludible la *veredicentia* o expresión de la verdad, de manera que el amante *benedicente* tenía que ser necesariamente honesto, honrado y bueno.³⁷ El error que comete Polandria al transferir esta valoración literaria de la elocuencia a la realidad de las relaciones amorosas, puede explicar la enorme atracción que el estilo conceptuoso de Felides ejerce en la joven protagonista, manifestado en su admirativo silencio. En efecto, Polandria no precisa entender en realidad lo que se le dice en la carta: «Ni aun hay para qué entendellas» (p. 252), porque presupone en ella la misma noble intención y la misma prestigiosa elegancia de las cartas de los amantes sentimentales y ese convencimiento hace que la misiva sea juzgada de inmediato como adecuada y bien concertada.³⁸ Además, las cartas de amores se habían convertido para las damas de la época en un instrumento tremendamente sugerente con el que entretener su ociosa monotonía y en un pretexto ideal para exhibir ingenio, poniendo a prueba sus conocimientos retóricos y su agudeza. Así, aunque la ininteligibilidad producida por el cúmulo de vericuetos estilísticos imposibiliten en este caso el debate dialéctico entre las mujeres, la interpretación apreciativa de la carta de Felides es motivo

36. Torquemada, ob. cit., pp. 79-80.

37. Trinkaus, C., «La cuestión de la verdad en la retórica y antropología renacentistas», en *La elocución renacentista*, ed. James J. Murphy, Madrid, Visor Libros, 1999, p. 260.

38. Disiento en este punto del ilustre profesor Heugas (ob. cit., p. 297), quien considera que en la carta de Felides la retórica deviene en mero elemento decorativo, perdiendo su valor analítico.

suficiente del intenso regocijo de Polandria y responde convenientemente al carácter de entretenimiento que las enamoradas atribuían a la carta de amores: «tendremos un buen rato en que passar tiempo» (p. 298).

Así pues, lo verdaderamente significativo en la funcionalidad textual de la comedia es la evidencia de que la paródica carta de Felides se instituye como poderoso, eficaz y seguro instrumento de persuasiva seducción a pesar de su procaz contenido y gracias, exclusivamente, al uso de una *elocutio* preciosa y alambicada. No sólo Polandria se confiesa ambiguamente vencida —«¡Ah, Santo Dios, y qué rodear la cabeça! ya queda por él el campo» (p. 254)— sino que una observadora externa como Quincia ratifica «no le pesó a Polandria, que no lo pudo encobrir, que yo lo sentía, aunque dissimulava» (p. 267), reflexión definitivamente sancionada por el soliloquio de la propia dama en la cena XVIII: «si yo no viera la carta de Felides habiendo visto su hermosura, no desseara el coraçón lo que la razón aborrece. ¡Oh, amor...» (p. 289). Por otra parte, la eficacia persuasiva del escrito amoroso se exterioriza rápidamente en un comportamiento femenino de nítido significado para el sagaz Sigeril:

nunca medre yo si ella no deve haver leído la carta, [...] ¿no viste la risa que tenían? [...], ¿tú no conoces condición de mugeres, que con quien burlan público, gozan secreto? (p. 255)

Las derivaciones argumentales ocasionadas por este segundo envío epistolar concluyen con un diálogo paralelo al que se produjo con motivo de las trobas de Felides. Los temores de Pandulfo sobre el éxito de tan intrincado estilo han sido confirmados por su enamorada Quincia y el rufián amonesta de nuevo a su joven amo en términos muy similares a los esbozados en la ocasión anterior:

Y lo porqué lo dixere es por lo que muchas vezes te tengo dicho, que des al diablo para con las mugeres comparaciones ni estilo retórico, que me dixo Quincia que no havían más entendido palabra de tu carta que antes que la leyessen. (p. 270)

No obstante, incorpora la inutilidad como nuevo y clarificador argumento en contra de la carta de amores cortesana, restringiendo así la apreciación que Boruca había hecho en general: «¿De qué sirve, señor, escrevir lo que no se ha de entender, pues no puede aprovechar?» (p. 270). Como en la escena anterior, Felides desestima estos consejos concediendo sarcásticamente: «Bien se te parece según eres sabio; yo tomaré tu parecer de aquí adelante» (p. 271).

En tercer lugar, Silva nos ofrece la carta que Sigeril hace llegar a Poncia utilizando como mensajero a un pobre que pide limosna. La escena reproduce por duplicación la misma dinámica interrogativa que se planteó

con la misiva de Felides, aunque naturalmente los papeles ahora se invierten. Aparece así una Poncia fingidamente airada ante la sola posibilidad de haber aceptado la carta —«Mal año para él, ¿de tomalla había? Antes le di de bofetadas» (p. 297)— y una Polandria que repite las mismas palabras dirigidas anteriormente por Poncia a Quincia, persiguiendo la complicidad burlona del lector: «no te tengo yo a ti por tan necia» (p. 297). La similitud de la conducta de estas jóvenes de tan diferente extracción social constata el convencionalismo y la ceremonia lúdico-burlesca de la que estaba imbuido no sólo el contenido y la forma del escrito amoroso sino incluso el preámbulo de su recepción. No obstante, el regocijo y la excitación que se apoderan de las muchachas de Silva cada vez que llega un nuevo mensaje de amor, delatan un alto reconocimiento de este tipo de escritos: «Vamos señora; y primero arriba a ver la carta de aquellos amoritos míos, para ver si trae elegancias como su amo» (p. 298).

La lectura de la carta de Sigeril es interrumpida por las audaces réplicas de la enamorada, apoyada por las contra-réplicas de la señora, cuya finalidad evidente es unas veces, desenmascarar el falso desdén de Poncia —«no te fagas ora tan santa» (p. 298)— y otras, criticar graciosamente las razones y el estilo exhibido por Sigeril, actitud diametralmente opuesta a la mantenida con motivo de la carta de Felides. En realidad, el modelo epistolar que proporciona el personaje del criado prudente reelabora eclécticamente aspectos de las dos misivas aparecidas con anterioridad en la comedia. Así, la *salutatio* ponderativa con la que se abre el escrito es una *variatio* de la usada por Zambrán y una de las fórmulas aconsejadas por Pandulfo, «Señora de mis entrañas» (p. 298), aunque a lo largo del texto se entremezclan fórmulas preceptivas y afectivas: «señora mía/señora de mi alma». Los tópicos de la hermosura y crueldad de la dama configuran la breve *propositio*, emulando un argumento contenido ya en la carta de Felides —«Haviendo mirado tu beldad, si en la fuerza della no templas» (p. 252)—, pero mediante una disyunción excluyente que proporciona a la enunciación un vigor y una contundencia expresiva de la que carece el original: «o templa tu hermosura o tu crueldad para conmigo» (p. 298). Posteriormente, Sigeril condensa con maestría el elogio y la *commiseratio*, recursos de especial utilidad en la *captatio benevolentiae*, a la vez que evita en su exposición la simpleza del negro y la redundancia del noble. Gracias a esta elaborada concisión y a la fuerza apelativa garantizada por el uso del imperativo, el criado logra una implicación directa y total de la receptora en el mensaje y, en consecuencia, facilita su aproximación. El mismo tono conminatorio e imperativo domina el cuerpo epistolar reducido a una *rationatio* bímembre comparativa. En ambos casos los miembros están encabezados por una litotes con la que Sigeril niega lo contrario de lo que pretende decir para atenuar su propia idea: «Y no seas, señora mía (p. 298) / No te acontezca (p. 299)». El primer símil empleado elabora simultáneamente temas tan tradicionales como el de la muerte

de amor y la insensibilidad de la dama: «cuando te ríes conmigo, como gato que retoça con la presa para después la matar» (p. 298). Sin embargo, acude a elementos de naturaleza tan cotidiana y vulgar que provoca la hilaridad de Polandria quien, concedora de la tópica epistolar, muestra su habilidad al tergiversar jocosamente la intención original del remitente convirtiéndola en una sutil e inaudita alusión al *topos* de modestia: «harto se humilla el cuitado en hacerse ratón». El segundo período comparativo es, en cambio, una hábil e hiperbólica recreación del tópico del *servitium amoris* mediante una alusión mitológica de mayor belleza y elegancia que la esbozada anteriormente. Así, Sigeril emplea una comparación biunívoca para reforzar y exacerbar la idea de entrega total deseando negar, en primer lugar, la semejanza entre su amada y las harpías y en segundo lugar, equiparándose a sí mismo con la imagen reflejada del ser mitológico que Poncia ha de evitar ser:

No te acontezca como a las harpías, que se matan cuando se miran en las fuentes y veen que han muerto sus propias figuras, que tal soy yo contigo, tan ocupados mis sentidos y memoria en tu hermosura tienes. (p. 299)

Aunque Sigeril se ajusta a la praxis epistolar característica de su amo acumulando los mismos tópicos y usos desarrollados por él, como la enfermedad de amor, la inevitable muerte del doliente enamorado y la crueldad y hermosura de la dama; recrea éstos de forma totalmente personal y huye, desde el punto de vista estilístico, de la recurrencia a la anfibología y a la sínquisis por lo que el resultado final de su carta difiere notablemente del de su modelo. En efecto, los argumentos manejados por el criado ostentan mayor rigor, claridad, contundencia, fluidez y concisión; y por tanto, contribuyen en mayor grado a la persuasión, auténtico objetivo de una bien concertada carta de requerimiento amoroso. Finalmente la *conclusio* epistolar apela de nuevo a los afectos femeninos a través de la *commiseratio* —«Y para que sepas, señora de mi alma, la razón que tienes de me haver piedad» (p. 299)— cuyo objetivo es preparar y asegurar la buena disposición de la enamorada ante la inminente *petitio*: «suplícote que me quieras dar lugar a que te hable» (p. 299). La franqueza y espontaneidad con la que se enuncia la petición final contrasta enormemente con las sutilezas y ambigüedades estilísticas que el resto de los amantes silvanos inserta en sus finales epistolares (Zambrán, «no me querer hazer más mal», p. 164 / Felides, «el privilejo para no acabar», p. 252 / Pandulfo, «sáneme tu piedad», p. 365). Igualmente sorprendente es la despedida que cierra el escrito. Se inicia con la misma fórmula estereotipada de las otras cartas —«y con esto acabo, besando tus manos» (p. 299)— y emula también la amplificación de Felides. No obstante, la contumaz claridad y la llaneza estilística con que se manifiesta —«hasta que pueda merecer besar tu hermosa boca» (p. 299)—, nada tiene que ver con las intrinca-

das y ambivalentes polisemias que sirvieron al noble para camuflar un contenido, sin embargo, muy próximo en su atrevimiento: «hasta que acabe en servicio mi obligación» (p. 252). Pese a esto, la violenta reacción de Poncia constata que el cierre epistolar ha sido considerado ofensivo e incluso escandaloso —«Oxte mi asno, xo que te estrego, asna coxa» (p. 299)— aunque en realidad la carta de Sigeril difiera poquísimamente de las pautas de significado ofrecidas por los personajes sentimentales. El verdadero motivo de la indignación de la enamorada no es, pues, el osado propósito de la carta sino el exceso de claridad expresiva, contraviniendo un uso ritualizado, lleno de ambages y disimulos. En esta ocasión, Poncia se apresura a romper ella misma la carta, previniendo prudentemente el peligro que supone:

Nunca, señora, pongas en aventura las cosas de veras,
por gozar de las burlas [...] ; porque quien viere la carta,
burlando della, no dexará de condenar, a bueltas de las
burlas, las veras de havella recebido. (p. 300)

Y es ahora Polandria, en un nuevo e ingenioso guiño de Silva al lector, quien desea guardarla argumentando que «era buena para la amostrar para reír» (p. 300), sin duda porque considera cómicamente ridícula la naturalidad de Sigeril, tan alejada de la retórica preciosista cortesana, a su vez susceptible de la hilaridad de las criadas.

La última carta que Silva incorpora en su *Comedia* es la escrita por el fanfarrón Pandulfo a Polandria haciéndose pasar por su señor Felides. En realidad, el criado no hace sino interpretar denotativamente las palabras de su amo obviando su intención burlesca, «Yo te prometo que si otra carta escribo que yo te la encomiende a ti» (p. 336), de forma paralela a como Quincia actuó con la apreciación de Polandria sobre la oscuridad estilística del escrito de Felides. Cuestionando otra vez la validez de la hinchazón estilística del joven, Pandulfo confiesa a Sigeril el envío de la falsa carta «para ver si aprovecha más mi germanía que su filosofía» (p. 358). Especialmente significativa es la reacción del inteligente criado, pues desconfía tanto de la artificiosidad de su amo como de la extrema simpleza del rufián. De este modo, no niega rotundamente la posibilidad de que el engaño funcione pero, expectante, recomienda ocultarlo a Felides «hasta ver cómo sale tu ardid» (p. 358). Mientras los enamorados ruan la calle de sus requebradas, Quincia aborda la entrega de la carta impostora (pp. 363-369), justificando directamente su conducta: «porque venía mucha gente la tomé» (p. 364). No obstante, la reacción de Polandria es mucho más virulenta y amenazante que en la ocasión anterior, en consonancia con las advertencias recibidas de Poncia y de Celestina, y con la reincidente liviandad que supone aceptar una segunda carta de amores: «¡Al diablo esta vellaca! Por mi vida, no estoy sino por te quebrar esos ojos, y yo's los quebraré si más con carta me venís, burlando ni de veras»

(p. 364). Experimentada, la moza de cántaro acude a la misma estrategia usada la primera vez —«¿Pues querías tú, señora, que la dexasse allí, para que la leyessen todos?» (p. 364)—, pero inesperadamente recibe una poco creíble y áspera respuesta: «Sí, y no la tomárades vos» (p. 364). Sin embargo, la inmediatez con la que la joven reclama la carta de amores evidencia la inconsistencia de su enfado y el descontrol de sus pasiones juveniles —«¿Y qué es della?, dalda acá luego» (p. 364)— exacerbadas por el alborozado júbilo con el que Poncia recibe el nuevo mensaje: «muchas dèssas nos vengan, que cuanto más moros, más ganancia para reír» (p. 364). En cambio, la joven noble pugna por romper la carta, aunque la sucesión de breves y rápidas respuestas, así como la facilidad con la que finalmente se deja convencer por su criada, indican más bien un deseo incontenido de apoderarse del escrito:

Pol.— Dalacá y rasgalla he

Pon.— Pardiós, no rasgarás hasta que la veas

Pol.— Déxame, Poncia

Pon.— Pardiós, no te dexaré si no me prometes de no la rasgar hasta la leer

Pol.— Ora, que sí prometo. (pp. 364-365)

Omitiendo también las saludes preceptivas, una *adscriptio* inicial de estructura binaria copulativa encabeza la supuesta carta de Felides. La primera parte coincide exactamente con la elegida por Sigeril para su escrito a Poncia, sin embargo la segunda se excede en su vulgaridad y atrevimiento a causa de la redundante adicción sinonímica: «Señora de mis entrañas y amores de mi alma» (p. 365). La inconveniencia del saludo epistolar provoca el asombro de Poncia —«¡Oxte mi asno!» (p. 365)— y de Polandria —«Ora, yo me maravillo de tan gran necedad» (p. 365). Esta reacción inicial de las mujeres se incrementará al leer la peculiar *propositio*, de tono indiscutiblemente llano, con la que Pandulfo ha resuelto su carta. La exposición del motivo epistolar sorprende no sólo por la extrema oralidad que indican el uso del déctico, las aclaraciones superfluas y el vocativo popular sino, sobre todo, por la inusual inserción de un dibujo para clarificar el ya por sí claro sentido del texto:

Ahí te embío mi coraçón pintado en essa carta, atravesado, como verás, con essas saetas, que tal me tienes tú a mí el mío, mi alma. (p. 365)

Es evidente que la divertida idea responde al esforzado intento del patán por ofrecer al público femenino una nítidísima recreación del tópico de los *signa amoris* vertido habitualmente con gran complicación en las cartas sentimentales. Sin duda, Pandulfo actúa convencido de la efectividad plástica del gráfico frente al polisémico y oscuro valor de la palabra. Naturalmente esta cómica y grotesca deformación de la *propositio* parece

suficiente para que Polandria sepa con certeza quién ha sido el ridículo artífice de tan atípico mensaje: «Quincia, ¿esto bien lo entiendes tú? [...], pues, óyelas, que para ti son» (p. 365). La autoría se verá firmemente confirmada por el estilo exhibido en el resto de la carta. Ignorante, sin duda, de la *divisio partis* epistolar, el suplantador pasa directamente a la *petitio*, «pues tu beldad me hirió, sáneme tu piedad» (p. 365), reelaboración reductiva de los motivos usados en otras partes del escrito tanto por Felides «haviendo mirado tu beldad, si en la fuerza della no templas» (p. 252), como por Sigeril «o templa tu hermosura o tu crueldad para conmigo» (p. 298). También la *commiseratio* con la que refuerza la petición final adopta una formulación enormemente sencilla a base de una enumeración exclamativa hiperbólica de gran comicidad por su tono en extremo exagerado y por la intensiva recurrencia al pleonasma mediante construcciones paralelas sinonímicas: «¡Ay, corazón, que me muerol, ¡ay, entrañas, que me fino!, ¡ay, mi alma, que me matas!» (p. 365).

En realidad, la omisión de la argumentación responde a la postura defendida por Pandulfo a lo largo de la obra y confirmada con motivo del informe de Quincia sobre la acogida de su carta. Es precisamente en el cuerpo del escrito donde se concentran las filosofías y oscuridades con las que los nobles enamorados vuelven enojosas e inútiles sus cartas de amor ya que las mujeres «no las sienten [las filosofías] más que la mula de mi amo, sino por hazerse muy dueña y muy sabia» (p. 406). Además la concepción misma de la *argumentatio* de brillante estilo está muy lejos de la «retórica de burdel» (p. 225) que domina el mozo de espuelas, pues es indudable que se mofa precisamente de aquellas comparaciones que le resultan incomprensibles, interpretándolas ridículamente:³⁹ «¿Querría que le hablassen en el mar y en las arenas? [...] que el sol es pasado por vedriera, y el fenis que se quema» (p. 406). No obstante, la inserción de una copla como colofón epistolar delata la pretensión del rufián de suplir la parte central de la carta ya que la composición poética asume gran parte de los temas que generalmente configuran la *argumentatio* y la *narratio* del cuerpo epistolar amoroso. Así se alude, en primer lugar, al clásico elogio de la belleza de la dama —«Eres tan hecha de flores / y de perlas y açucenas» (p. 365)— seguido de los síntomas del sufriente enamorado para estimular la compasión femenina, suscitar su piedad y conseguir, por tanto, una disposición benevolente, «que me pones mil dolores/que me ponen más temores/que me han de matar tus penas» (p. 365). No falta tampoco el elogio al carácter moral de la doncella, inexplicablemente

39. Lo mismo acontece con los criados en *La Tercera Celestina o Tragicomedia de Lisandro y Roselia*, donde la comparación de la carta de Lisandro, «No seas como el laurel, de que no se coge sino la verdura de el esperanza sin fruto de galardón», origina la degradación esperpéntica de Siro, «Del laurel dijo que no se coge sino hartura de esperanza» y de Geta, «No dirá sino de panza». Muñón, Sancho de, *La Tercera Celestina o Tragicomedia de Lisandro y Roselia*, ed. Joaquín López Barbadillo, Madrid, Akal, 1977, p. 15.

ausente, sin embargo, en los restantes escritos amorosos: «Linda dama en perfección, / sabida entre las discretas» (p. 365). Por último, la copla concluye aludiendo al dibujo que condensa la *propositio* epistolar: «ves ahí mi corazón / como está tan sin razón, / passado con tres saetas» (p. 365). La extrema rusticidad de la carta de Pandulfo se refleja también en la ausencia de cualquier tipo de conclusión y de despedida ya que infringe la preceptiva epistolar básica no sólo en lo relativo a la *divisio* sino también al obviar la importancia del *ethos* manifestado en la gentileza propia del cierre epistolar. Por otra parte, la supresión de un final ortodoxo muestra el escaso interés que Pandulfo atribuye a las fórmulas cortesés,⁴⁰ sin duda, porque considera que su valor persuasivo es insignificante al no aportar nada sustancial al mensaje.

Apenas finalizada la lectura, Polandria, que se encoleriza al pensar que carta de semejante estilo pretenda ir dirigida a ella, increpa ásperamente a Quincia haciendo uso de la intrincada *adnominatio* propia del lenguaje de las cartas sentimentales: «Mal año para ti, doña puerca, que esta carta sea para mí, que sus razones dan la razón de las razones que tú entiendes en la lengua de Pandulfo» (p. 365). Con todo, el contenido no es tampoco ahora el motivo de la reprobación de las jóvenes, porque realmente difiere poco del de sus requebrados. Lo que se menosprecia es el estilo llano y directo con el que se expresan los mismos sentimientos amorosos: «Que la razón de mis pensamientos bastava a ponella en la lengua, aunque faltara en el saber» (pp. 365-366). La indignación incontrolada lleva a la protagonista a confesar ahora lo que había silenciado antes, esto es, la impresión que ejerció en ella la auténtica carta de Felides. Polandria reconoce la elegancia e idoneidad del estilo usado por su enamorado y lo atribuye no tanto a sus conocimientos retóricos como a su ingenio natural, lo que no presupone necesariamente una comprensión auténtica y efectiva del mismo:

si él la escribió, ni escriviera tales necedades, que me maten, porque el instinto de su linage y casta supliera lo que la razón para escrivir faltara [...] ¡Y aun cierto, las razones de la del otro día y las desta todas se quieren parecer! (p. 366)

Es evidente que la simplicidad exhibida por la carta de Pandulfo ha delatado su origen a Polandria pero también lo es que otro indicio, ajeno a la realización específicamente estilística de ésta, ha sido determinante para el descubrimiento. Una vez ausentada Quincia, la propia enamorada confiesa a Poncia haber detectado una letra diferente a la ilegible del artificioso Felides: «no tenía más que ver la letra desta con la del otro día que yo con el rey» (p. 366). De nuevo, Silva guía al lector a través de un

40. Postura contraria a la de Zambrán

laberíntico y divertido entramado de alusiones internas y le obliga a cuestionarse la auténtica intención de las críticas literarias de sus personajes. Así, la réplica de Poncia, que no pudo descifrar la endiablada letra del joven noble, no está en absoluto exenta de pícaro ironía: «Pardiós señora, que es verdad, que esta parecía de rapaz aprendiz, y la otra de galán y muy sueltamente escrita» (pp. 366-367). Además la comicidad se verá reforzada con creces al insertar inmediatamente después de la lectura de tan ridícula e inadecuada carta, la primera declaración pública y explícita que Polandria hace de su amor: «maravíllete cómo amo a Felides y más cómo me desamo por resistir el amor» (p. 369). De este modo, el autor juega con las expectativas de los lectores subvirtiendo el valor de los modelos epistolares ofrecidos, ya que es en realidad la carta de Pandulfo la que alcanza su objetivo y sentido verdadero: inflamar el amor de la dama hasta su confesión.

III.- Conclusión

Ya en su *Carta proemial* Silva anticipa el propósito de su *Comedia*, aplicable también en su totalidad al propósito de cada uno de los elementos narrativos que la integran y, de forma particular, a las cartas de amores. El autor destaca significativamente su deseo de «traer cubierto de oro de burlas y cosas aplazibles el azíbar que todos resciben en *la verdad*», así como «mostrar y sacar al natural, [...], las burlas y engaños que así en los namorados y sus criados suele haver» (p. 105).⁴¹ No cabe duda, por tanto, de que la diversidad estilística de las cartas planteadas por Silva pretendía dar cuenta de una realidad multiforme y plural de la práctica epistolar amorosa en la España del siglo XVI. En su obra, el mirobrigense se hace eco de la saturación y de la extravagante deformación a la que se estaba viendo sometida la carta de amores en todos los niveles sociales, trivializando la convención epistolar que había cosechado tantos éxitos en las admiradas novelas sentimentales de Diego de San Pedro. Y lo hace, como él mismo manifiesta, empleando con soltura la burla y la parodia, mediante un ingenioso entramado de complicidades con el lector, que se topa con el reto inesperado de tener que leer constantemente entre líneas.

Además, Feliciano de Silva no se limita a mostrar las nefastas modificaciones de las convenciones literarias de los modelos epistolares sentimentales sino que se esfuerza por destacar que esa degradación está estrechamente vinculada a la de las convenciones ideológicas que las sustentan. Es cierto que las cartas sirven para establecer diferencias sociales entre los personajes, pero curiosamente la autoridad en el manejo de la retórica epistolar no es reflejo en la *Segunda Celestina* de superioridad moral

41. El subrayado es mío

ni intelectual. Así, aquellos personajes que presentan mayor integridad no dominan los preceptos retóricos que rigen la correspondencia amorosa, y ni siquiera el idioma, como el caso de Zambrán; e incluso ignoran por completo el popular género, como el pastor Filínides, a quien no vemos escribir ninguna carta. Por contra, los personajes que conocen el arte epistolar presentan, en mayor o menor grado, conductas censurables. Sin duda, el lector renacentista se reiría con desenfado ante la grotesca deformación que supone la carta del cobarde e inmoral Pandulfo, pero el buen lector también disfrutaría ante el sutil sarcasmo con el que, entre la multiplicación de episodios y personajes, Silva introduce la carta del joven Felides. Y es que la artificiosa afectación que la carta del protagonista ostenta —pese a la magnánima valoración que la crítica le ha concedido—⁴² supone una singular manipulación que traiciona los modelos de la ficción sentimental y denuncia el éxito injustificable de la adulteración epistolar amorosa en la sociedad cortesana del momento. Difícilmente puede admitirse que Silva instituya como canon una carta de amor cuyo remitente muestra desde el principio un tibio y eventual sentimiento amoroso de fines poco nobles y honestos, amén de una moral constantemente desautorizada por las punzantes observaciones de sus criados.⁴³

Por último, Sigeril representa el personaje prudente, inteligente e íntegro por oposición al deshonesto Pandulfo y al irreflexivo Felides. No obstante, pese a la calidad moral del criado principal, tampoco su carta se libra de la sátira feliciana, que busca ante todo —como ya quedó dicho— «sacar al natural». Sin embargo, como en el caso de Zambrán, aquí la crítica se centra principalmente en los audaces comentarios que realizan las mujeres y, por tanto, merecen limitada credibilidad al ser susceptibles de interpretación por parte del receptor. Por otro lado, el escrito de Sigeril está directamente relacionado con el diálogo que mantiene con Pandulfo y que ocupa las páginas finales de la comedia. En él, el rufián informa sobre los resultados de su carta «que tan poco la entendieron como la otra» (p. 414). Por supuesto, Sigeril interpreta esta declaración en sentido denotativo y concluye con asombro que la falta de comprensión sólo puede deberse a la oscuridad estilística, por lo que pregunta: «¿Cómo? ¿Pusistete tú a hazer filosofías?» (p. 414). Ante la aclaración de Pandulfo —«más clara iva que ell agua» (p. 414)— el criado comprende lo ocurrido y, convertido en *alter ego* del autor, expone una auténtica teoría personal sobre el estilo epistolar: «Paréceme que podemos dezir aquí que ni oxe tan corto como las razones de Felides, ni harre tan luengo como las tuyas»

42. Ver Heugas, ob. cit., pp. 296-299; Baranda, ed. cit., pp. 69-71 y Esteban, ob. cit., pp. 42-49.

43. Como por ejemplo: «SIG.- ¿Y el autoridad de la tela de oro en tal senado? Maldito sea hombre que assí se quiere deshonnar a ssí y a los que venimos con él.[...] PAN.- Por cierto, esse hábito a lo menos que tú traes no te ha hecho con toda su riqueza la naturaleza de tu desautoridad, y mejor se podrá por ti [por Felides] dezir que el hábito no hace al monje». (xxiii, pp. 357-358).

(p. 414). Estas palabras implican, a mi modo de ver, un posicionamiento conciliador de Silva ante la pugna que se estaba produciendo en la época entre una retórica preciosista, en la que se desarrollaba desmesuradamente la *elocutio* en detrimento del contenido y de la comprensión, y la excesiva parquedad propugnada por los humanistas.⁴⁴ En este sentido, las cartas de amores que se integran en la *Segunda Celestina*, evidenciarían el parecer de los epistológrafos del siglo XVI que, como Torquemada, condenaban por igual la ampulosidad retórica y la rústica simplicidad, males endémicos de la época:

porque ay muchos que tienen vna retórica vana [...], no dizen nada, antes es todo vna confusión de palabras [...], no ha de ser torpe, ni grosero, ni el estilo tan baxo que venga a dar en otro extremo.⁴⁵

Es cierto que hacia 1530 se estaba formando «una nueva sociedad cortesana alrededor de la corte de Valladolid, no muy lejos de Ciudad Rodrigo», y que «probablemente Feliciano de Silva tenía deseos de brillar con su pluma dentro de ese ambiente».⁴⁶ Quizá también lo sea que se sirvió para ello de un estilo tan rebuscado y artificioso como acérrimamente denostado:

sin auer ningunas [palabras] superfluas nj faltosas [...], no vsando palabras ynchadas y preñadas, y retruécanos oscuros [...] no ay cosa más enojosa nj ynportuna a los oýdos de los sabios que vnos encareçimientos como los de vn autor que, hablando en amores, no sabe sino dezir: ay de mí por ti sin mj, y ay de vos por mí sin vos, y otras cosas semejantes que pareçen desatinos.⁴⁷

Pero el empleo eventual de un estilo oscuro no significa necesariamente que el autor abogue siempre por su defensa. De hecho, un profundo interés de Silva por lograr la fama no explicaría satisfactoriamente la multitud de juegos alusivos y complicidades que se generan en torno a los envíos epistolares de la *Segunda Celestina* ni tampoco el tratamiento distante e irónico que Silva reserva para la carta del joven Felides, manipulando los felices hallazgos de las exitosas cartas sentimentales.⁴⁸ Gracias a la hábil y bienhumorada alternancia de uso/abuso/omisión de los preceptos retóricos epistolares, estos cuatro ejemplos de cartas reflejan a la perfección el

44. López Grigera, L., *La Retórica en la España del Siglo de Oro*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1994, pp. 58, 59 y 87.

45. Torquemada, ob. cit., pp. 71-73

46. Cravens, S.P., *Feliciano de Silva y los antecedentes de la novela pastoril en sus libros de caballerías*, Madrid, Castalia, 1976, p. 31.

47. Torquemada, ob. cit., pp. 192-193.

48. Y, no olvidemos que ninguna manipulación estilística es inocente.

talento de un autor que ha sabido presentar en clave paródica concepciones y realizaciones distintas, e incluso contradictorias, de la correspondencia amorosa renacentista. No en vano, y pese al descrédito posterior, Feliciano de Silva gozó de un enorme prestigio entre sus coetáneos, como recoge el testimonio de Jorge de Montemayor, quien lo describió así en su *Cancionero*:

su ciencia, ingenio, e gracia innumerable,
conversación tan llana e tan discreta,

[...]

Tan abundante ingenio, e tan bien quisto,
tan general en todo y en la parte,
en toda humana sciencia leydo e visto.⁴⁹

Así pues, tal vez Feliciano de Silva pretendiera esconder su ascendencia conversa⁵⁰ detrás de un estilo especialmente artificioso que le permitiera realizar «una sátira mordaz de la sociedad y de la naturaleza humana»,⁵¹ pero el análisis contrastado de sus cartas de amores no deja lugar a dudas sobre su empeño por parodiar la práctica epistolar amorosa de su numeroso y diverso público y, sobre todo, por burlarse despiadada y sagazmente de la sociedad cortesana, ávida lectora de sus obras, pero a la que «él no pudo pertenecer plenamente»⁵².**

49. Citado en Cravens, *Feliciano de Silva y los elementos pastoriles...*, ob. cit., p. 51.

50. Alonso Cortés, N., «Feliciano de Silva», *Boletín de la Real Academia Española*, 20 (1933), p. 387 y Baranda, ed. cit., pp. 31-32.

51. Cravens, *Feliciano de Silva y los antecedentes...*, ob. cit., p. 36.

52. Cravens, *Feliciano de Silva y los antecedentes...*, ob. cit., p. 37.

** Este trabajo se ha realizado en el marco del Proyecto de Investigación «La representación del género en el discurso didáctico y su proyección en la ficción literaria española de la Edad Media a la temprana Edad Moderna», subvencionado por la Universidad del País Vasco (1/UPV 00027.130-H-15276/2003)

Bibliografía citada

- ALONSO CORTÉS, N., «Feliciano de Silva», en *Boletín de la Real Academia Española*, 20 (1933), pp. 382-404.
- ARISTÉNETO, *Cartas Eróticas*, ed. Rafael Gallé Cejudo, Madrid, Ediciones Clásicas, 1999.
- BONCOMPAGNO DA SIGNA, *Rota Veneris*, Roma, Salerno Editrice, 1996.
- CAMARGO, M., *Ars Dictaminis. Ars Dictandi*, Turnhout-Belgium, Brepols, 1991.
- CAPELLANUS, A., *De amore*, Barcelona, Sirmio, 1990.
- COPENHAGEN, Carol A., «Salutations in Fifteenth-Century Spanish vernacular Letters», *La Corónica*, 12 (1983-1984), pp. 254-264.
- «The *Exordium* or *Captatio benevolentiae* in Fifteenth-Century Spanish, 'Narratio and *Petitio*' in Fifteenth-Century Spanish Letters», *La Corónica*, 14-1 (1985), pp. 6-14.
- «The *Conclusio* in Fifteenth-Century Spanish Letters», *La Corónica*, 14-2 (1986), pp. 213-219.
- CRAVENS, S.P., *Feliciano de Silva y los elementos pastoriles en sus libros de caballería*, Michigan, University of Kansas, 1972.
- *Feliciano de Silva y los antecedentes de la novela pastoril en sus libros de caballerías*, Madrid, Castalia, 1976.
- CURTIUS, E. R., *Literatura Europea y Edad Media Latina*, vol. I, México, Fondo de Cultura Económica, 1981.
- CVITANOVIC, D., *La novela sentimental española*, Madrid, Editorial Prensa Española, 1973.
- Diccionario de Autoridades*, Real Academia Española, tomo I, ed. facsímil, 1726, Madrid, Gredos, 1984.
- Diccionario Medieval Español*, tomo I, ed. Martín Alonso, Salamanca, Universidad Pontificia de Salamanca, 1986.
- DURÁN, A., *Estructura y técnicas de la novela sentimental y caballeresca*, Madrid, Gredos, 1973.
- ESTEBAN MARTÍN, L.M., «Feliciano de Silva en el ciclo celestinesco», *La Corónica*, 20-2 (1991-92), pp. 42-49.
- GUEVARA, Fray Antonio de, *Libro primero de las Epístolas Familiares*, ed. José María de Cossío, Madrid, Aldus S.A., 1950.
- HEUGAS, P., *'La Célestine' et sa descendance directe*, Bordeaux, Instituto d'Études Ibero-Américaines de l'Université de Bordeaux, 1973.
- IBN HAZM DE CÓRDOBA, *El collar de la paloma. Tratado sobre el amor y los amantes*, ed. Emilio García Gómez, Madrid, Alianza Editorial, 1971.
- LACARRA, M. E., «La parodia de la ficción sentimental en la *Celestina*», *Celestinesca*, 13-1 (1989), pp. 11-29.
- LAUSBERG, H., *Manual de Retórica Literaria*, 2 vols., Madrid, Gredos, 1966.
- LIDA DE MALKIEL, M.R., *La originalidad artística de «La Celestina»*, Buenos Aires, Eudeba, 1970.

- LÓPEZ ESTRADA, F., *Antología de Epístolas. Cartas selectas de los famosos autores de la Historia Universal*, Barcelona, Editorial Labor, 1960.
- LÓPEZ GRIGERA, L., *La Retórica en la España del Siglo de Oro*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1994.
- MARÍN PINA, M. C., «Las cartas de amor caballerescas como modelos epistolares», en *La recepción del texto literario*, Casa de Velázquez-Universidad de Zaragoza, 1988, pp. 11-24.
- MORTARA GARAVELLI, B., *Manual de Retórica*, Cátedra, Madrid, 1988.
- MUÑOÓN, Sancho de, *La Tercera Celestina o Tragicomedia de Lisandro y Roselía*, ed. Joaquín López Barbadillo, Madrid, Akal, 1977.
- MUÑOZ MARTÍN, N., *Teoría epistolar y concepción de la carta en Roma*, Granada, Universidad de Granada, 1985.
- MURPHY, J.J., *La Retórica en la Edad Media*, México, Fondo de Cultura Económica, 1986.
- NAVARRO GALA, M.J., «La eficacia de la retórica ornamental en la carta de amores: la carta de Felides» en *La correspondencia en la Historia. Modelos y prácticas de la escritura epistolar. Actas del VI Congreso Internacional de Historia de la Cultura Escrita (Alcalá de Henares, 9-13 de julio de 2001)*, vol. I, eds. Carlos Sáez y Antonio Castillo Gómez, Madrid, Calambur, 2002, pp. 247-259.
- OVIDIO, *Arte de Amar. Amores*, ed. Vicente Cristóbal López, Barcelona, Planeta De-Agostini, 1995.
- SEVERIN, D.S., «La parodia del amor cortés en *La Celestina*», *Edad de oro*, 3 (1984), pp. 275-279.
- SILVA, Feliciano de, *Segunda Celestina*, ed. Consolación Baranda, Madrid, Cátedra, 1988.
- TORQUEMADA, Antonio de, *Manual de escribientes*, ed. M. Josefa C. de Zamora y A. Zamora Vicente, Anejos del Boletín de la Real Academia Española, Anejo XXI, Madrid, 1970.
- TRINKAUS, C., *La cuestión de la verdad en la retórica y antropología renacentistas*, en *La elocución renacentista*, ed. James J. Murphy, Madrid, Visor Libros, 1999, p. 247-262.



NAVARRO GALA, María Josefa, «La parodia de la carta de amores en la *Segunda Celestina*», *Celestinesca* 28 (2004), pp. 69-99.

RESUMEN

Feliciano de Silva en su *Segunda Celestina* sigue el tratamiento burlesco del amor que hizo Rojas, pero a través de las cartas de amores que se intercambian tres parejas de extracción social muy diferente. Silva muestra así la extravagante deformación de este género epistolar, que tantos éxitos había cosechado en las admirables obras de Diego de San Pedro, a la vez que ofrece un jocoso muestrario epistolar del que se sirve para denunciar su trivialización y degradación moral.

PALABRAS CLAVE: *Segunda Celestina*, género celestinesco, retórica, epistolografía, carta de amores, literatura paródica, Renacimiento.

ABSTRACT

Feliciano da Silva, in his *Segunda Celestina* takes up Rojas's burlesque treatment of love through the love letters exchanged by three couples belonging to widely different social extractions. Silva exposes the extravagant deformation suffered by this epistolary genre, that had brought about considerable success to Diego de San Pedro, and offers a comic epistolary survey denouncing its trivialization and moral degradation.

KEY WORDS: *Segunda Celestina*, celestinesque genre, rhetoric, epistolary science, love letters, parodic literature, Renaissance.



